

ХРЕНОВ Николай Андреевич / Nikolay KHRENOV

| «Новая волна» в российском кинематографе: фильмы А. Звягинцева |

[ХРЕНОВ Николай Андреевич](#) / Nikolay KHRENOV

Россия, Москва.

Государственный институт искусствознания.
Доктор философских наук, профессор.

Russia, Moscow.

Research Institute of Theory and History of Fine Arts.
Deputy Director, Professor, PhD.nihrenov@mail.ru

«НОВАЯ ВОЛНА» В РОССИЙСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ: ФИЛЬМЫ А. ЗВЯГИНЦЕВА

Статья посвящена творчеству режиссера российского кино младшего поколения — А. Звягинцеву. В ней анализируются два первых его фильма «Возвращение» и «Изгнание». Автор доказывает, что в них получает развитие философская традиция, известная как экзистенциализм. В статье также утверждается, что в этих фильмах режиссер продолжает традицию романтизма и символизма, связанную с воссозданием с помощью видимого и чувственного бытия сверхчувственной стихии. Сделанные в статье наблюдения и выводы позволяют автору сформулировать идею о существовании в современном российском кино феномена, который можно было бы обозначить как «новая волна».

Ключевые слова: империя, экзистенциализм, инициация, ритуал жертвоприношения, миф, сверхчувственное, первообраз, символ, сакральное, интертекст, романтизм, новая волна

"New Wave" in Russian Cinema: Andrei Zvyagintsev's Films

The article focuses on the creative career of Andrei Zvyagintsev, a film director of the younger generation in Russian cinema, and analyzes his two films, "The Return" and "The Banishment". The author argues that both films reflect upon the philosophical tradition of existentialism. The article also discusses how the filmmaker follows the traditions of Romanticism and Symbolism, closely related to the recreation of the super-sensual realm through representation of visible and sensual reality. The article's arguments and conclusions allow the author to formulate an idea about the existence of the "New Wave" phenomenon in contemporary Russian cinema.

Key words: empire, existentialism, initiation, ritual of sacrifice, myth, super-sensual, primary image, symbol, the sacred, inter-text, Romanticism, new wave

Видимо, одним из значимых событий, случившихся в истекшем столетии, было не только восстановление распавшейся старой империи. Это восстановление вроде и не было замечено, поскольку идеологическая риторика была связана с коммунистическими идеалами, а Ленин даже утверждал, что в России вызывается к жизни цивилизация, которой в истории человечества еще никогда не было. Но, несмотря на риторику, в реальности империя была не только восстановлена, но восстановлена в еще более бесчеловечных формах, чем это имело место, скажем, в XIX веке. Следующим значимым событием столетия явился распад этой новой империи. Это произошло мгновенно, и для многих (в том числе, для представителей интеллигенции) оказалось неожиданным. Многие были борцами с этой империей, но даже и для них ее распад оказался неожиданностью. Сегодня с этим событием уже примиряются, и кажется, что все, что произошло с Россией, логично и закономерно. Империя, кажется, ушла в прошлое, и следует строить новую жизнь и новое общество, заимствуя имеющиеся у других народов достойные образцы. Кажется, ведь так просто. Однако

эта логика пока все же не срабатывает. Нам важно понять, как эта новая ситуация получает отражение в кино.

Одновременно с фильмами, отражающими тяжелые раздумья о судьбах страны, о реальности империи и ее последствиях (об этом, например, рассказывает фильм А. Сокурова «Александра») появляются ностальгические фильмы о славном прошлом государства, т. е. большевистской империи. Причем, не только об империи большевистской, но и об империи старой, романовской. Фильм Н. Михалкова «Сибирский цирюльник» воспринимается именно в таком ключе. Все эти фильмы не могут не привлекать внимания, ибо события, получившие в них отражение, касаются всех и каждого. Все политические катаклизмы, вызывающие к жизни названные фильмы, затрагивают судьбы людей.

Но история разворачивается дальше, и становится ясно, что провозглашаемые ценности либерализации и демократизации в реальности еще не позволяют создать и справедливое, и благополучное общество. Несмотря на подражание идеальным образцам, осуществлению благородных идей о счастливой жизни



ХРЕНОВ Николай Андреевич / Nikolay KHRENOV

| «Новая волна» в российском кинематографе: фильмы А. Звягинцева |

что-то мешает. Некоторых представителей нового поколения в отечественной режиссуре этот вывод подводит к необходимости глубже взглянуть в психологические процессы истории. Необходимо приблизиться к самому человеку вплоть до полного абстрагирования от политического среза истории, в которой человек, как правило, растворяется. Подчас даже абстрагироваться от конкретных примет пространства и времени. Необходимо вывести человека из времени кратких длительностей и рассмотреть его во времени вечности. Соотнести события, развертывающиеся в настоящем, с вечностью, что так интересовало между двумя мировыми войнами истекшего столетия экзистенциалистов.

Такой экзистенциалистский взгляд присущ представителю режиссуры нового поколения Андрею Звягинцеву, поставившему пока только два фильма — «Возвращение» и «Изгнание» и заявившему о себе как последователе экзистенциалистского взгляда на человека. Этих двух фильмов уже достаточно, чтобы показать, что отечественное кино в целом находит какую-то значимую проблему, которая будет иметь и должна иметь продолжение в творчестве и самого режиссера, и вообще в отечественном кино. Поэтому об этих фильмах стоит поговорить подробно.

Наше время — время утраты сложившейся в границах большевистской империи идентичности и трудного, противоречивого становления новых ценностей. Но этот процесс развертывается во времени. Сломать государственную машину оказалось легче, чем изменить сознание людей. Если иметь в виду психологию, то нам не дано знать, когда это разрушение и это становление закончатся. Мы даже лишены возможности разделить то, что является разрушением, а что созиданием. Подчас разрушение принимаем за созидание. Реальностью настоящего поэтому оказывается хаос, тот самый хаос, который выдающиеся отечественные историки позапрошлого века всегда называли смутой. Тень этой смуты лежит и на рассказанной в фильме «Возвращение» истории (сценарий В. Моисеенко и А. Новотоцкого). И поскольку эта смута не касается политических столкновений, а развертывается в душах людей, то она невидима и потому для анализа кажется невозможной. Но именно эту невидимую реальность и извлекает на свет экрана А. Звягинцев. Поскольку нам предстоит дать интерпретацию фильма, а она весьма далека от бытовых мотивировок, попробуем сначала проследить элементарный ход сюжета.

Фильм «Возвращение» начинается с эпизода, в котором подростки прыгают с вышки в воду. Мальчик по имени Иван прыгнуть не может. Его брат Андрей прыгает, а Ивану страшно. Но и спуститься с вышки он тоже не способен. Так и остается Иван сидеть до темноты, пока его не находит мать и не помогает ему спуститься. Запомним этот первый эпизод. Пока его смысл воспринимается буквально. Финальный эпизод в фильме почти повторяет его и дополнит вложенный в его смысл.

Хорошо, что у мальчика есть мать, а значит, доброта, душевная щедрость, помощь. Но не хватает чего-то еще. Не хватает в семье еще одной фигуры, которая бы могла не только приласкать и пожалеть, как это способна делать мать, а воспитать в подростке мужество, способность преодолевать страх. Иначе говоря, не хватает мужского авторитета, отца. Но отец неожиданно появляется. Появляется спустя двенадцать лет. Иван

и Андрей обретают отца, хотя раньше его никогда не видели и даже не слышали о том, что он существует. Но раз мать утверждает, что это отец, то, значит, так тому и быть. Только вот называть незнакомца «папой» непривычно. У Андрея это получается, а вот Иван все время сопротивляется. Так эта амбивалентность образа отца, колебание при восприятии его как «своего» и как «чужого» на протяжении всего фильма и сохранится. Смысл отца как «чужого» будет потом осмысляться за пределами семьи. Причем, отец воспринимается «чужим» еще и потому, что, в отличие от матери, он требователен и даже порою жесток. Но дело здесь, разумеется, не только в бытовой мотивировке. Выносить жесткие приказы человека, который отсутствовал двенадцать лет, трудно.

После первого застолья, лишённого бытовых подробностей, отец объявляет, что уезжает на рыбалку и берет сыновей с собой. Подростки, естественно, рады. Но радость преждевременна. Дорога оказывается трудной, а отец — предельно жесток и требует от сыновей беспрекословного подчинения. По дороге то и дело встречаются препятствия. То начинается гроза, дорога разбухает, машина застревает в грязи, и ее нужно вытаскивать. То мотор в лодке глохнет, и, следовательно, необходимо брать в руки весла, чтобы достичь берега. В каждой ситуации подростки оказываются беспомощными, что опять же позволяет прийти к выводу о том, что отсутствие отца в семье привело к невосполнимым потерям в воспитании.

Отец требует от сыновей самого активного участия, а когда они упрямятся, он их наказывает. В конце концов, отец восстанавливает сыновей против себя. Им начинает казаться, что он появился, чтобы издеваться над ними. Они готовы его даже убить. Во всяком случае, на это почти решается упрямый Иван, бросая в лицо отцу все, что он о нем думает. А думает он об отце как о жестоком и чужом человеке, появившимся для того, чтобы над ними издеваться и даже, может быть, их убить. Однажды после очередной стычки Иван, надерзив отцу, убегает в сторону стоящей в лесу вышки, которая очень напоминает ту, с которой Иван не смог прыгнуть в начале фильма. В предшествующем эпизоде, во время прогулки с отцом по лесу, Иван также не смог на эту вышку взобраться. Но на этот раз в порыве гнева и отчаяния он на нее взобрался. Отец беспokoится, полагая, что мальчик может прыгнуть с вышки и разбиться. Когда Иван преграждает ему путь вверх, отец пытается все же на вышку взобраться. Но срывается и падает. Падение оказывается смертельным. Изнемогая, братья пытаются дотащить тело мертвого отца до берега. Собрав вещи и погрузив тело отца в лодку, они отчаливают от острова. Во время выгрузки братья не замечают, как лодка отрывается от берега, затопляется водой, а затем погружается на дно. С берега раздается крик «Папа». Это произносит Иван, до этого такого обращения к отцу избегавший. Так заканчивается фильм.

Но, странное дело, нельзя не отметить, что за пересказанным сюжетом скрывается еще что-то, что требует прояснения. Что же с помощью этой весьма простой истории хотел сказать режиссер? О трудной миссии воспитания, которое иногда осуществляется ценой смерти? Да, долгое отсутствие отца в семье сказывается. К сожалению, в воспитании подростков можно констатировать пробелы. Вполне распространенное сегодня явление. Отсутствие нравственного авторитета в лице отца в



ХРЕНОВ Николай Андреевич / Nikolay KHRENOV

| «Новая волна» в российском кинематографе: фильмы А. Звягинцева |

подростках проявляется самым очевидным образом. Так, во время путешествия незнакомые ребята отнимают у Андрея кошелек с деньгами, и он оказывается неспособным им сопротивляться. Что касается Ивана, то его раздражает любая просьба отца. Его уязвленное самолюбие оказывается причиной упрямства, постоянного сопротивления. Хаос и смута, вроде бы устраненные из политики, бушуют внутри человека, и в самом болезненном виде они проявляются в подростках, а, по сути, в семье. Такая семья нежизнеспособна. Пробелы в воспитании рано или поздно обернутся срывами и даже преступлениями. Потом педагоги и психологи будут называть это немотивированными преступлениями. Так, смута ставит общество перед необходимостью восстановления утраченного прецедента, нравственного образца.

Если в политике люди успели разобраться, то нравственная сфера пребывает в полном упадке и разложении. Возможно, отец подчас и в самом деле с сыновьями неоправданно жесток. Но ведь такие его действия объясняются констатацией хаоса и решением, что с этой ситуацией следует что-то делать. И потому его поездка, мотивируемая первоначально какими-то его личными обстоятельствами (он должен откопать в заброшенном бараке в лесу важный для него ящик, а зачем он это делает, так и остается для зрителя загадкой), превращается, по сути дела, в инициацию, т. е. в серию действий, целью которых становится передача опыта старшего поколения молодому, вступление в сообщество взрослых. Известно, что в древних обществах инициация была ритуалом, происходившим в определенное время и в изолированном от людей месте. Подростков отправляли в лес, прерывали их контакты с родителями, позволяли даже ради воспитания самое жестокое с ними обращение. Вступление в жизнь взрослых предполагает усвоение определенных норм поведения, которыми подростки в фильме явно не владеют. Собственно, наблюдая упущения в воспитании сыновей, отец тоже решается на такую инициацию. А ведь результат налицо.

В данном фильме дело не только в том, что в финале фильма Иван кричит вслед исчезающему вместе с лодкой мертвому отцу «Папа», что ему так сложно было сделать раньше. Дело в том, что, не имея мужества ни прыгнуть с вышки — а за эту трусость Ивана друзья стали его презирать — ни спуститься с нее, Иван все же на вышку взбирается. Пусть это и другая вышка. После этой инициации подросток приобретает качество, которое в нем отсутствовало, что и деформировало психику подростка, гипертрофировало в нем его упрямство, озлобленность и чувство сопротивления, способное проявиться в разрушительной форме. Иван с гордостью кричит с вышки «Я могу». Наконец-то, он освобождается от комплекса и ощущает себя полноценным человеком. Результат инициации налицо.

Пересказывая воссозданную в фильме историю, мы позволили себе пересказать ее намеренно конкретно, т. е. как историю, которая могла бы в жизни произойти с каждым и как ее обычно подают в фильмах. Но ведь совершенно очевидно, что этим сюжетом фильм явно не исчерпывается. Зритель не может освободиться от ощущения какой-то неразгаданной таинственности, в которую пересказанный сюжет погружен. Но эта таинственная и загадочная атмосфера название все же имеет. В данном случае режиссер погружает сюжет в миф, а миф, как

свидетельствует превосходный знаток архаических культур Б. Малиновский, — это не просто рассказываемая история, а переживаемая реальность. В мифе «нет ничего от вымысла, который мы вычитываем сегодня в романах; это живая реальность — нечто такое, что, как считается, произошло когда-то в первозданные времена и с тех пор продолжает оказывать влияние на мир и человеческие судьбы»¹. Вот это погружение в «первозданные времена» режиссеру и требуется. Требуется для того, чтобы найти некий прецедент, позволяющий людям отделить добро от зла и преодолеть смуту. Но собственно такой прецедент существует лишь в мифе.

Очевидно, что этот загадочный фильм явно привлекает заземленностью рассказанной истории. История здесь предстает так, что является лишь видимым образом какой-то другой, подразумеваемой реальности, которую трудно сформулировать. Документальное воспроизведение истории со всеми ее подробностями, деталями, эпизодическими персонажами и т. д. здесь совмещается с символическим ее воспроизведением. Символизм мышления режиссера вербальным высказыванием не поддается. Попробуем, однако, предпринять один из возможных опытов интерпретации его фильмов.

В связи с этим обратим внимание, прежде всего, на то, как в этом фильме оператор Михаил Крицман снимает пейзажи, природу, озеро, небо, остров. В фильме «Возвращение» природа весьма существенна. Да и отец, взобравшись на вышку и оглянувшись по сторонам, объясняет сыновьям, что только с этой высоты и можно по-настоящему все разглядеть. Но в данном случае речь идет явно не о высоте вышки, а о высоте духа. Лишь обретая в себе духовную высоту, человек прозревает, оказываясь способным воспринимать те смыслы, которые раньше для него не существовали. В этом случае даже природа приоткрывается в ее сверхчувственных значениях. Но именно в этом сверхчувственном виде природа в этом фильме и предстает.

Нет, фильм явно не ограничивается назиданием по поводу семейного воспитания. В этих пейзажах отсутствует конкретность, в них нет никаких узнаваемых и привычных мест. Практически в эпизодах совершенно отсутствуют люди. Неустойчивость, текучесть и изменчивость жизни отступает перед организованной и предельно условной символикой. Действие могло произойти в любом месте, в любом пространстве. Но, может быть, точнее было бы утверждать, что оно происходит у истоков времени, в начале истории. Это время, когда религия еще отсутствовала, но потребность в ней уже возникла. Христос на земле в облике человеческого еще не появился, чтобы искупить совершенный людьми грех. Земля словно замерла в ожидании появления какого-то нового смысла, в свете которого будут восприниматься так прекрасно, в духе режиссерского замысла снятые М. Крицманом и эта земная твердь, и эти застывшие в небе облака, и эта водная гладь.

Но если бог еще не появился, если земля еще не очеловечена, то признаки будущего его появления уже налицо. Они — в самих людях. Ведь бог — это не что-то, что приходит к людям со стороны и открывает то, что им чуждо и совершенно незнакомо. Это порождение их сознания, их духа. Это глубоко внутренняя потребность. Это необходимость, продиктованная

¹ Малиновский Б. Избранное: Динамика культуры. М., 2004. С. 291.



ХРЕНОВ Николай Андреевич / Nikolay KHRENOV

| «Новая волна» в российском кинематографе: фильмы А. Звягинцева |

потребностью выжить. А выжить людям позволяет лишь нравственная норма. Бог — это нравственная норма, нравственный императив. Это устройство жизни с помощью нравственного императива. Без него жизнь превращается в хаос и вечную смуту, в разрушительную силу инстинкта. Значит, бог возникает как внутренняя потребность людей, как жажда нравственной нормы.

Однако первоначально эта жажда выражения в той форме, которую мы знаем как бог, как Христос, адекватной формы еще не находит. Иначе говоря, совершенному и сложившемуся образу бога предшествует идея или тот самый первообраз, который и имел в виду Платон. Пока этот первообраз окончательно не оформится в образе Христа, он отождествится с какими-то существующими в реальности или предметами или фигурами. Эти фигуры, конечно, идеальному образу бога еще не соответствуют. Это первоначальные наброски первообраза, передающие его сущность лишь приблизительно. Но других у людей под рукой пока не существует. Приходится довольствоваться тем, что есть. И люди пользуются несовершенными и далекими от первообраза фигурами. Эти фигуры они воспринимают реальными и в то же время способными относить к первообразу, а значит, к мифу. Это и вызывает к жизни символические формы выражения как формы первоначальные, от которых затем люди откажутся.

Символ — это реальное явление, реальный предмет, реальная фигура человека, в восприятие которых люди вкладывают нечто большее, относящее к первообразам, всегда остающимся и невидимыми и неопределенными. Но там, где символ, там и миф. Как свидетельствует А. Лосев, вещь, ставшая символом, трансформируется в миф, является мифом². Символ рождается, продолжая быть необходимой формой выражения до тех пор, пока первообраз не найдет абсолютно адекватную ему форму выражения. Когда такая форма появится, далекие от совершенства формы воплощения бога угасают, тускнеют и вырождаются.

Подобной несовершенной формой первообраза бога является главная фигура в семье — отец, который в фильме А. Звягинцева и станет главным героем фильма. Вот откуда эта амбивалентность в восприятии отца как «своего» и одновременно «чужого». Для сыновей он и «свой», т. е. главный авторитет в семье, и «чужой», поскольку наделен чертами первообраза, т. е. бога. Но и, будучи носителем первообраза, он не порывает связи с семейными, бытовыми коннотациями. Но как же этот второй смысл отца как носителя первообраза передать? Конечно, лишь с помощью символа и только символа. Заслуга режиссера состоит в том, что он возрождает символические формы мышления. Причем, совершенно бессознательно и естественно, не теоретизируя на эту тему, как это иногда бывало у классиков кинорежиссуры.

Нам уже приходилось писать о том, что, появляясь и утверждая себя в культуре, кино стало выражением уходящей в прошлое культуры чувственного типа³. Не случайно в последние десятилетия многие рассуждают о сходстве современного

общества со средневековым. Исторические сломы всегда чередуются регрессом. Но, как утверждал П. Сорокин, культура чувственного типа сменяется альтернативной культурой. Видимо, в наше время ее становление и развертывается. Поэтому пора бы на эстетику кино и структуры киноязыка посмотреть с точки зрения этой альтернативной культуры или культуры идеационального типа, т. е. той культуры, в которой развертывается реабилитация утрачиваемых с эпохи Ренессанса сверхчувственных смыслов⁴. Лишь в этом контексте эксперимент А. Звягинцева становится более понятным.

Похожесть современной культуры на средневековую возникает в силу реабилитации сверхчувственных смыслов бытия. Конечно, А. Звягинцев в этом смысле первооткрывателем не является. И по этому поводу он наверняка не рефлектирует. Но, как гласит герменевтика, авторы часто не осознают до конца смысла ими сотворенного. Тем не менее, как свидетельствуют два фильма режиссера, в его творчестве как-то неожиданно, но в то же время и естественно, органично происходит прорыв к первообразам, а значит, и к символическим формам выражения, а, следовательно, и к сверхчувственным смыслам человеческого бытия. Вот почему за конкретностью воспроизводимого в фильме «Возвращение» сюжета улавливаются сверхчувственные смыслы, которые в слова перевести весьма непросто. Сюжеты А. Звягинцева — это в то же время и органично рождающиеся в сознании мифы. А измерение героя как «чужого» есть обратная сторона его как «своего». Восприятие героя как «культурного героя», т. е. как мифологического героя это подразумевает.

Открытие А. Звягинцева могло бы остаться явлением внутрикинематографическим, если бы оно не соответствовало коллективной потребности людей, освобождающихся от имперской идентичности, оказывающихся во власти смуты. Распады могущественных империй способны порождать даже новые религии. В нашей ситуации распад некогда почти упраздненной религии и сместившей все нравственные императивы большевистской империи порождает потребность или в возрождении старой, т. е. христианской, православной религии или в возникновении новой религии.

Человек, которого некогда называли «советским человеком», ныне находится в ситуации предвосхищения религиозного сознания, религиозной вспышки. Но классический, адекватный образ бога, которого мы знаем по истории христианства, ему знаком мало. С одной стороны, далекий и чуждый классический образ бога, а, с другой, возникшая и способная спасти от смуты жажда веры. Современный человек мыслит все еще позитивистски, т. е. научно, хотя во многом продолжает быть варваром. И, употребляя слово «варвар», мы имеем в виду все не метафору, а самое настоящее и реальное явление, о котором пишет Н. Мотрошилова⁵. Абстракция классического бога варвару чужда. Его сознание сформировано кинематографом и телевидением, а значит визуальными средствами, столь соответствующими культуре чувственного типа.

Вот в такой чувственной и конкретной форме, а именно, в кинематографической форме в его сознании первообраз и по-

² Лосев А. Философия. Мифология. Культура. М., 1991. С. 72.

³ Хренов Н. Экранная интерпретация литературы как проблема становления альтернативной культуры. В кн.: Литература и зрелищные искусства. Слово и изображение в художественной литературе. М., 2008.

⁴ Хренов Н. Воля к сакральному. СПб., 2006. С. 125.

⁵ Мотрошилова Н. Цивилизация и варварство в эпоху глобальных кризисов. М., 2010.



ХРЕНОВ Николай Андреевич / Nikolay KHRENOV

| «Новая волна» в российском кинематографе: фильмы А. Звягинцева |

является. А. Звягинцев в своем фильме «Возвращение» имеет в виду отца, но в этом отце, как его ощущает режиссер, улавливается первообраз. Это почти бог, это уже бог. Поскольку у А. Звягинцева в образе и действиях отца улавливаются сакральные черты, то и окружающая людей природа вбирает в себя эти сакральные черты. На этой водной глади озера и на этих застывших в небе облаках улавливаются признаки сакральности, а значит, вечности. Наступит время, и эта природа вберет в себя человеческие смыслы, получит исторический смысл. Но это произойдет позже.

Вбирая в себя значение бога, образ отца у А. Звягинцева предполагает и ассоциирующуюся с ним и устремляющуюся к Голгофе историю. Кстати, некоторые детали в фильме убеждают в том, что сам режиссер присутствие первообраза в отце осознает. Об этом, например, свидетельствует остановленный на мгновение кадр с пугающей сыновей фигурой спящего незнакомца — отца. Это буквально воспроизведенная композиция Мантеньи с распятым Спасителем, находящаяся ныне в миланской пинакотеке Брера. Только что следов от гвоздей на ступнях отца не видно.

Если для сына Ивана вышка в лесу предстает прорывом в стихию позволяющего превозмочь страх духа, без чего религия невозможна, то для его отца она становится Голгофой. В данном случае режиссер отсылает к знаменитому трактату З. Фрейда о рождении морали как следствии убийства сыновьями отца. И если Голгофа стала символом жертвоприношения бога ради спасения человечества, то вышка в фильме становится способом второго, уже нравственного рождения сыновей. Но это их второе рождение — следствие смерти отца. Нравственность возникает как следствие чувства вины сыновей. Если для сыновей действие фильма оказывается инициацией, то для отца оно предстает ритуалом, причем, ритуалом жертвоприношения. Но Голгофа и означает ритуал жертвоприношения, только в пределах христианского мира.

В результате этих наших суждений может создаться впечатление, что в лице режиссера мы имеем некоего миссионера, пытающегося обратить зрителя в свою веру. Но это, разумеется, не так. Обращение в веру было скорее сверхзадачей советского авангардного кино. Речь идет о вере в социализм. Не о такой вере в фильме А. Звягинцева идет речь. И даже не о вере в христианского бога. Режиссер просто улавливает рождающиеся в обществе новые, связанные с жаждой веры настроения.

Итак, действие фильма, ограничиваемое пределами семьи и взаимоотношениями отца и сыновей, оказывается открытым для всей предшествующей истории. Это и в самом деле интертекст. Оно увлекает зрителя к предыстории, к возникновению христианского мифа. Такое возвращение к истокам, к доистории, когда первообраз с образом Христа еще не успел отождествиться, весьма актуально. Наше время — время, когда империя в политическом смысле стала достоянием прошлого, а в психологическом смысле она породила проблемы, которые без религии решены быть, видимо, быть не могут. Несмотря на идеалы Просвещения, которым человечество обязано всеми революциями Нового времени, в том числе, и теми, что происходили и происходят в России, человек оказывается все еще несовершенным. И, в силу этого, нуждающимся в авторитете.

Что такое авторитет, и каким может быть его воздействие, и сделал в своем фильме объектом наблюдения А. Звягинцев. «Возвращение» здесь — это возвращение нравственного авторитета. Это возвращение авторитета, видимо, не может быть ни чем иным, кроме как возрождением или возникновением религии. А пока первообраз божества человеку является в образе отца как сакральной фигуры, вообще-то, в наше время образа весьма потускневшего, о чем свидетельствовали уже молодежные бунты конца 1960-х.

Религия еще не родилась, но ее предчувствие в обществе уже налицо. Вот это предчувствие веры, способное нравственно переродить зашедшее в тупик общество — в фильме главное. Не случайно в нем постоянно возникают цитаты из А. Тарковского. В фильме «Возвращение» таким цитатным предстает дождь как символ нравственного и, в общем, религиозного очищения⁶. Как и в фильмах А. Тарковского, действие у А. Звягинцева постоянно сопровождает дождь. В фильмах А. Тарковского вода является символом духовного перерождения (сон героев у воды и в воде в фильме «Сталкер», погружение героя в воду в фильме «Ностальгия»). Вода означает очищение от греха, укрощение страстей, покаяние и преодоление соблазнов, готовность к новой жизни. «Вода, — утверждает П. Флоренский — была символом покаяния и искупления греха»⁷. По этому поводу П. Флоренский пишет: «Уже в естественном своем состоянии — как дар Божий — вода преисполнилась духовной значимости. Ощущение воды, холодного ключа, встреченного нами в странствовании под жарким солнцем, есть, конечно, более глубокое, нежели «физиологическая корысть»⁸. Согласно христианской символике, стихия воды связана с исцеляющими духовными энергиями. Именно поэтому она окружает героев А. Тарковского, ощущающих потребность возродиться и исцелиться. Этот символический мотив весьма активен и в фильмах А. Звягинцева.

Теперь самое время поразмыслить над вторым фильмом А. Звягинцева. Всегда интересно понять, продолжает ли режиссер в последующих своих фильмах открытую им в первом фильме проблему или же он стремится уйти от нее и искать что-то принципиально другое. Мы знаем, что в режиссуре существуют и тот, и другой тип творца. Давно замечено, что гениальные мастера всю жизнь ставят один и тот же фильм или, что точнее, варьируют только одну, весьма личную тему, облекая ее в самые разные сюжетные истории. Для нас важно понять, не проясняет ли второй фильм режиссера то, что в первом фильме оставалось неразгаданным, не до конца понятным. Ведь часто бывает именно так. Режиссеру подчас не удается найти нужную форму для своей мысли. Он может ее найти лишь в последующем творчестве. Случается, правда, и так, что, поставив первый фильм, режиссер в нем, по сути дела, высказывает все то, на что он способен. И последующие его фильмы, даже если он имеет возможность продолжать работать, к уже сказанному ничего не способны прибавить. С А. Звягинцевым этого не случилось.

⁶ Хренов Н. Смена эстетической парадигмы в русской культуре XX века: феномен А. Тарковского. Журнал «Энтелехия». 2003. № 6. С. 122.

⁷ Флоренский П. Из богословского наследия. Богословские труды. М., 1977. № 17. С. 199.

⁸ Флоренский П. Указ. соч. С. 198.



ХРЕНОВ Николай Андреевич / Nikolay KHRENOV

| «Новая волна» в российском кинематографе: фильмы А. Звягинцева |

Первое, что бросается в глаза, когда смотришь второй фильм А. Звягинцева «Исгнание» — это верность режиссера избранной, т. е. семейной теме, вернее, семье, утрачивающей или уже утратившей сакральный смысл. Следовательно, и этот фильм оказывается весьма злободневным. Но злободневность явно не исчерпывает смысла фильма. Фильм поставлен по сценарию О. Негина и А. Мелкумяна, положившим в его основу повесть американского писателя армянского происхождения У. Сарояна «Что-то смешное». Но повесть, разумеется, режиссером сильно переосмыслена. Режиссер продолжает очищать сюжет от многих бытовых и этнических признаков действия, замыкая его в пределах пространства, лишённого точных временных и, следовательно, исторических примет. Для него по-прежнему важно проследить взаимоотношения внутри семьи. На этот раз в поле внимания режиссера — еще один признак болезни современной семьи. Это еще один штрих в истории ее болезни. Это взаимоотношения уже не отца и сыновей, а мужа и жены. Как и в своем первом фильме, режиссер пытается внедрить представление о нравственном императиве, прибегая для этого к прямым цитатам из Нового завета.

Завязке в фильме «Исгнание» предшествует нагнетание тревоги и беспокойства. Действие еще не началось, а ощущение тревоги уже возникло. Эту функцию провоцирования тревоги осуществляет уже первый эпизод, когда несущийся по пустынной дороге автомобиль врывается в пугающе индустриальный пейзаж пустынного города, на улицах которого отсутствуют люди. Отсутствие людей и обилие железа и бетона усиливает тревогу. Среда пока еще неразвивающегося действия порождает ассоциацию с антониониевскими фильмами, в которых тоже были эти опустевшие, похожие на кладбища города. Но максимум напряжения в последующих эпизодах эту ассоциацию быстро стирают.

Сюжет еще не начался, а зрителем уже овладевает беспокойство. Хотя, казалось бы, семья уезжает из города в благословенный райский уголок, на природу, в места, в которых когда-то жил уже умерший отец героя. Налицо в фильме противопоставление города — ада и сельского рая с бьющим из-под земли источником. И снова, как и в первом фильме, идет дождь. До завязки следует встреча героя (его зовут Алекс) с раненым братом. Алексу приходится извлекать пулю из раны брата. Так, становится ясно, что герой — врач, значит, рационалист, логик. Но с помощью логики то, о чем будет говорить режиссер, многое в семье как сакральном феномене не объяснить. Затем готовится переезд всей семьи на дачу, а точнее, в дом завещанным Алексу его отцом. Когда семья в этом доме появляется, начинается его обустройство. Открываются заколоченные окна, достается из чемоданов постельное белье, готовится обед.

Но вот, наконец-то, наступает и долго не наступавшая завязка. Вера (так зовут жену Алекса) сообщает мужу, что она беременна, и ребенок — не Алекса. Это сообщение Алекса повергает в такой гнев, и чтобы хоть как-то успокоиться, он уходит из дома. Так он оказывается в доме брата Марка, чтобы посоветоваться, как ему в его положении поступить. Линия Марка в фильме весьма значима. Ведь он в своей жизни первым решил сделать то, что, кажется, готов повторить и Алекс. Он просто бросил детей и больше о них никогда не вспоминал. Для Алекса

режиссер, кажется, оставляет шанс поступить иначе. Но уже поздно.

Один из вариантов разрешения ситуации, который Алекс должен выбрать — месть, а значит, убийство жены, т. е. вариант толстовской «Крейцеровой сонаты». Алекс уже берет за пистолет. Выстрела, однако, не последует, хотя очередная попытка объяснения оборачивается избиением Веры. Герой К. Лавроненко предпочитает поступать так же жестко, как поступал и его герой — отец в первом фильме А. Звягинцева. Конечно, как и следовало ожидать, Алекс мыслит логично и пытается убедить жену в том, что она должна сделать аборт. Кажется, все сразу становится банальным и мелодраматичным. Вера на аборт соглашается. Потом она бросит мужу: «Делай то, что ты собираешься сделать». В этих словах Алекс явно не прочитывает будущей трагедии. И это еще одно свидетельство того, что жену он никогда не понимал. И Алекс приглашает врача.

Операция заканчивается, но, несмотря на уверения врача, что обошлось благополучно, Вере становится плохо, и она умирает. Постепенно выясняется, что аборт — способ маскировки самоубийства Веры как протеста против существования в семье, которая, несмотря на присутствие в ней всех ее членов, включая, в том числе, и двоих детей, не существует. В таком виде существуют, однако, многие семьи. Но режиссеру важно донести идею нравственной нормы. Он должен иметь в виду семью в ее должном, т. е. нравственном виде. Он должен восстановить утраченную сакральность семьи. Алекс убежден, что виной создавшей ситуации является измена, предательство и Веры, и его коллеги и друга Роберта, которого он считает виновником драмы.

Однако дальнейшее развертывание действия свидетельствует, что мотивы смерти Веры совсем не те, которые рационалисту Алексу кажутся естественными, и в истинности которых он убежден. Дело вовсе не во вспыхнувшей между Верой и Робертом страсти. Да и страсти здесь нет, а есть простое человеческое сочувствие, которым не наделен Алекс. Да, встреча между Верой и Робертом имела место, о чем маленький сын Алекса и Веры рассказывает Алексу и в результате чего рационалист Алекс выстраивает всю цепочку, казалось бы, логичных, но ложных мотивировок. Появление Роберта в доме Алекса и Веры, когда Алекс отсутствовал, на самом деле мотивируется потребностью Веры признаться, что семьи, которая кажется благополучной, в реальности не существует. Впервые Роберт появляется у Веры, когда та, приняв большую дозу снотворного, почти умирает. В последний момент она позвонит Роберту, и тот, догадавшись, в чем дело, спешит ей на помощь, спасая от смерти. Оправившись от потрясения, Вера признается Роберту, что муж ей чужой и поэтому она решила попытаться уйти из жизни. На этот поступок во второй раз она решится после операции.

Вера испытывает неприязнь к мужу, который уже давно стал для нее чужим. Те строки, которые будет читать девочка-подружка Евы, а это строки из первого послания апостола Павла к коринфянам («Если я говорю языками человеческими и ангельскими, а любви не имею, то я — медь звенящая, или кимвал звучащий») является подтверждением того, что отношения между мужем и женой являются нравственными лишь в том случае, если на них лежит печать любви, но любви не



ХРЕНОВ Николай Андреевич / Nikolay KHRENOV

| «Новая волна» в российском кинематографе: фильмы А. Звягинцева |

столько чувственной, сколько сверхчувственной. Как известно, любовь и есть бог, а, следовательно, оказывающаяся в основе семьи любовь превращает ее в сакральный феномен. Лишь в этом случае семья имеет сакральный, а значит, и религиозный смысл.

Так, мы убеждаемся, что и цитата из Мантеньи в первом фильме, и цитата из Библии во втором, являются подсказками, позволяющими точнее интерпретировать фильм. В нравственном смысле Вера уже давно отвергла Алекса. Но изгнание как акция сугубо внутренняя и психологическая должно произойти на уровне действия, что в фильме и происходит. Мы видим уже не семью, а семью, достигшую высшей степени распада. Семью, давно утратившую сакральный смысл. А потому отношения между Верой и Алексом должны получить какой-то исход.

Как мы убеждаемся, действие в фильме «Изгнание» достигает того же крайнего напряжения, что и в фильме «Возвращение». В том и в другом случае утверждение соотносимого режиссером с религиозным первообразом нравственного императива происходит с помощью воссоздания пограничной ситуации, а выражением этой ситуации является смерть. Это обстоятельство позволяет усматривать в фильмах А. Звягинцева экзистенциалистскую традицию. Можно считать, что во втором фильме, несмотря на заимствование в детективном жанре усложняющих действие сюжетных ходов, режиссер продолжает держаться на том же уровне, на каком он разворачивал действие в первом фильме. Во втором фильме режиссеру очень помогает шведская актриса Мария Бонневи, исполняющая роль Веры, кстати, работавшая с И. Бергманом, чей режиссерский почерк и экзистенциальные проблемы, прямо скажем, А. Звягинцеву не чужды. Точный выбор актрисы, способной передать беззащитность, хрупкость и женственность, позволяет убедительно донести режиссерский замысел.

Конечно, когда смотришь фильм, то в сознании невольно возникают ассоциации. Традиция А. Тарковского, как мы уже успели отметить, во втором фильме тоже улавливается. В фильме «Изгнание» есть еще одна цитата из А. Тарковского, который так любил воспроизводить на экране полотна мастеров Ренессанса. Здесь этот мотив также появляется в эпизоде, когда дети играют, собирая по фрагментам пазл — репродукцию картины Леонардо «Благовещение». Однако все же не эта цитата из А. Тарковского делает в фильме погоду. Атмосфера происходящего в фильмах А. Звягинцева скорее относит к атмосфере романа Л. Толстого «Анна Каренина», который ведь тоже оказался романом не только о любви в ее чувственной, телесной форме, как это сегодня, в эпоху упадка нравов понимают, а о любви и о семье в их сакральных, т. е. религиозных смыслах. Там ведь тоже семейная драма воспроизводится с точки зрения высокого нравственного императива. Если любовь воспринимать именно так, то становится очевидным, что она приобретает драматическое звучание, превращается в трагедию. Мелодраматическое развитие сюжета в этом случае исключается. Именно так, совсем в толстовском духе воспринимает эти чувства и А. Звягинцев. Эпиграф, предпосланный великим моралистом к роману «Анна Каренина» «Мне отмщение, и аз воздам» можно отнести и к фильму А. Звягинцева «Изгнание».

В фильме «Изгнание» знакомая по фильму «Возвращение» жестокость и требовательность мужа и отца подается режис-

сером уже не с положительным, а с отрицательным знаком. С этой точки зрения смысл слова «изгнание» резко меняется. Сначала «изгнание» расшифровывается как стремление Алекса преодолеть измену жены, т. е. ее изгнание, предполагающее что-то вроде мести, убийства, развода и т. д. Но постепенно зритель осознает, что это не Алекс, а сама Вера пытается избавиться от Алекса, превратившегося в робота, изгнать его, преодолеть его чуждость. Постепенно выясняется, что смерть Веры — не следствие неудачной операции. После операции Вера принимает большую дозу снотворного, и это становится причиной смерти. При этом, снотворное она принимает сознательно, окончательно решившись уйти из жизни. Этот ее поступок и позволяет точнее расшифровать слово «изгнание» как изгнание Алекса из своей жизни.

Но изгнание — это и разрушение неподлинной семьи, лишённой сакрального смысла. Такое разрушение есть освобождение. Не случайно его сопровождают потоки дождя. В данном случае вода является символом очищения. Похороны Веры, в которых активное участие принимает смертельно больной Марк, сопровождаются неожиданно забившим в роще, находящейся недалеко от дома отца, ручьем. От кадра с забившим ручьем мы возвращаемся в начало фильма (как и в фильме «Возвращение», последний эпизод у А. Звягинцева обязательно возвращает к первому), когда семья после приезда прогуливается в роще. Обнаружив пересохший ручей, маленький сын задает отцу вопрос: почему же ручей пересох. Здесь возникает переключки с темой столь значимой для предыдущего фильма природы. В земном и природном, вообще, в чувственном мире действуют не только объяснимые, но и необъяснимые, иррациональные силы. Засохший ручей — символ отторжения. Природа отторгает погрязших в грехе людей. Мир полон тайны. Он сакрален. Природа отражает неблагополучие, что имеет место в мире людей, и она совсем не является «равнодушной». В ней тоже звучит: «Мне отмщение, и аз воздам».

Преступно и аморально связывать свою жизнь с человеком, который тебя не понимает, не хочет понять. Чтобы в человеческих отношениях не нагромождать хаос, необходимо отчуждение между людьми преодолеть. Единственный критерий во взаимоотношениях между людьми — любовь. Любовь — это сакральная стихия. Природа созвучна лишь тем действиям и поступкам людей, в которых проявляется любовь, на которых лежит печать божества.

Так, в фильмах А. Звягинцева возрождается не только экзистенциалистская традиция, но и мировосприятие романтизма, что совершенно естественно. Известно, что романтики первыми реабилитировали миф, который в XVIII веке просветители считали ушедшим в историю пережитком. Просветители открывали очарование чувственного, очищенного от сакральных смыслов человеческого бытия. Романтики, сохраняя связь с верой, не только не утрачивали ощущение в мире сверхчувственного, но и впервые осознали его значимость, начав его реабилитировать, что обернулось их симпатиями по отношению к средним векам. Поэтому Ф. Шеллинг и начинает реабилитацию мифа. Но миф чувственному миру противостоит. Миф — следствие восстановления прав сверхчувственной реальности. Реабилитируя миф, романтики осознавали значимость в мире сверхчувственного начала. Затем, уже на рубеже XIX–XX веков



ХРЕНОВ Николай Андреевич / Nikolay KHRENOV

| «Новая волна» в российском кинематографе: фильмы А. Звягинцева |

это мироощущение подхватили неоромантики. Как известно, неоромантизм — это символизм. В отечественном искусстве символизм означает очень многое. Реабилитация мифа — тоже заслуга символистов.

Однако, несмотря на постоянно возрождающиеся традиции романтизма, что характерно и для XX века, просветительская и рационалистическая традиция оказалась сильнее. Политическая история в XX веке разворачивалась на основе идеалов Просвещения. Но во многом эта история и скомпрометировала эти идеалы. Поэтому стоит ли удивляться, что младшее поколение в отечественной режиссуре восстанавливает права романтической традиции в кинематографе. Но это обстоятельство как раз и свидетельствует о том, что наша эпоха является эпохой становления альтернативной культуры, реабилитирующей сверхчувственное начало бытия.

Если иметь в виду А. Звягинцева, то в его фильмах это ощущается и в предчувствии нового религиозного возрождения, и в обращении к символическим формам выражения. Мир его фильмов полон тайн. На этот раз присутствие тайны объясняется не использованием элементов детективного жанра, а умением передать ощущение сверхчувственного начала в мире. От восторга, спровоцированного чувственным, и упоения чувственным, человечество, погружаясь в хаос, стре-

мится вернуться к сверхчувственным смыслам бытия. Это спасительный инстинкт. Но это «возвращение» предполагает участие в нем искусства и, в частности, участие кино. Возникает проблема отношений уже не между кино и культурой чувственного типа, но между кино и альтернативной культурой. В этом случае искусство, разумеется, не может не прибегать к мифу и символу.

В этом смысле фильмы А. Звягинцева не только обновляют наше видение физической реальности, но и возвращают в структуры киноязыка элементы символизма, а значит, и мифа. Открытие молодого режиссера имеет мировоззренческий смысл. Хотелось бы только, чтобы эти прозрения режиссера имели не только индивидуальный смысл, а выражали общественную потребность. Но, кажется, что эти два фильма и являются ответом на такую потребность. Если это так, то, спустя десятилетия, можно будет констатировать, что А. Звягинцев, действительно, оказался у истоков «новой волны» в отечественном кинематографе. Если судить по реакциям на эти фильмы западной публики и прессы, то значение этих фильмов границы своей культуры превосходит. Не случайно фильм «Возвращение» был куплен в прокат 73 стран. Так и должно быть, ведь смута сегодня приобретает вселенский характер, а, следовательно, стремление ее преодолеть становится всеобщим.

